

The Waste Land

I. Die Beerdigung der Toten

April ist der grausamste Monat, er zeugt / Flieder aus dem toten Land,
vermischt / Erinnern und Verlangen, belebt / tote Wurzeln mit Frühlings-
regen. / Der Winter hielt uns warm, bedeckte / die Erde mit Schnee, der
vergessen macht, nährte / ein wenig Leben mit trockenen Knollen. / Der
Sommer überraschte uns, er kam über den Starnberger See / mit einem
Regenschauer. Wir blieben in den Kolonnaden stehen, / und im Sonnen-
schein gingen wir weiter, in den Hofgarten / und tranken Kaffee und plau-
derten eine Stunde lang. / Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt
deutsch. / Und als wir Kinder waren, zu Besuch beim Erzherzog, / meinem
Vetter, nahm er mich mit zu einer Schlittenfahrt, / und ich fürchtete mich.
Er sagte Marie, / Marie, halt' dich fest. Und hinab ging es. / In den Bergen,
da fühlt man sich frei. / Ich lese bis tief in die Nacht, und im Winter ziehe
ich in den Süden. / Welche Wurzeln greifen, welches Gezweig wächst / aus
diesem steinigen Schutt? Menschensohn, / du kannst es nicht sagen oder
raten, denn du kennst nur / einen Haufen zerbrochener Bilder, wo die
Sonne brennt / und der tote Baum keinen Schutz gewährt und das Heim-
chen keinen Trost / und der trockene Stein kein Rauschen des Wassers.
Nur / dort ist Schatten, unter diesem roten Felsen / (Komm her, in den
Schatten dieses roten Felsens), / und ich will dir etwas zeigen, das anders
ist als / dein Schatten am Morgen, der hinter dir her schreitet, / oder dein
Schatten am Abend, der sich erhebt, um dir zu begegnen; / ich will dir
Furcht zeigen in einer Handvoll Staub. / Frisch weht der Wind / der Heimat
zu. / Mein Irisch Kind, / wo weilest du? / „Du gabst mir zum erstenmal
vor einem Jahr Hyazinthen; / sie nannten mich das Hyazinthenmädchen.“ /
Doch als wir, spät, aus dem Hyazinthengarten zurückkamen, / deine Arme
voll und dein Haar feucht, konnte ich nicht / sprechen, und meine Augen
versagten, ich war weder / lebendig noch tot, und ich wußte nichts, /
schaute in das Innerste des Lichts, das Schweigen. / Öd' und leer das Meer. /
Madame Sosostriis, die berühmte Hellseherin, / hatte eine böse Erkältung,
aber dennoch / ist sie als weiseste Frau in Europa bekannt / mit einem
Packen böser Spielkarten. Hier, sagte sie, / ist Ihre Karte, der ertrunkene
phönizische Seemann / (was einst seine Augen waren, sind nun Perlen.
Schau!) / Hier ist Belladonna, die Dame vom Felsen, / die Dame der Ge-
legenheiten. / Hier ist der Mann mit den drei Stäben und hier das Glücks-
rad, / und hier ist der einäugige Kaufmann, und diese Karte, / die leer ist,
bedeutet etwas, das er auf seinem Rücken trägt, / was mir zu sehen ver-
boten ist. Ich finde nicht / den gehängten Mann. Fürchte den Tod im

Wasser. / Ich sehe Massen von Menschen, die in einem Kreis gehen. / Danke schön. Wenn Sie die liebe Mrs. Equitone sehen, / sagen Sie ihr, daß ich das Horoskop selbst bringe: / Man muß heutzutage so vorsichtig sein. / Unwirkliche Stadt, / unter dem braunen Nebel der Morgendämmerung im Winter / strömten Menschen über London Bridge, so viele, / ich hätte nie gedacht, daß der Tod so viele dahingerafft. / Sie hauchten hin und wieder kurze Seufzer, / und jedermann starrte vor seine Füße. / Die Menge strömte den Hügel hinauf und die King William Street herab, / wo St. Mary Woolnoth die Stunden schlägt / mit einem dumpfen Klang beim letzten Neun-uhr-Schlag. / Dort sah ich jemanden, den ich kannte, ich hielt ihn an und rief: ‚Stetson!‘ / ‚Du warst mit mir in der Flotte bei Mylae! / Jener Leichnam, den du letztes Jahr in deinem Garten pflanztest, / fängt er an auszuschiessen? Wird er dieses Jahr blühen? / Oder hat der plötzliche Frost sein Bett versehrt? / Oh, halte den Hund fern, der ein Freund des Menschen ist, / sonst wird er ihn mit seinen Klauen wieder ausgraben! / Du! Heuchlerischer Leser! — mein Ebenbild — mein Bruder!‘

II. Eine Schachpartie

Der Stuhl, auf dem sie saß, glühte wie ein Strahlenthron / auf dem Marmor, wo der Spiegel, / getragen von Säulen in Form von fruchtbeschwerten Reben, / aus denen ein goldener Cupido schaute / (ein anderer verbarg die Augen hinter seinem Flügel), / die Flammen des siebenarmigen Leuchters verdoppelte / und Licht auf den Tisch zurückwarf, während / das Glitzern ihrer Juwelen sich ihm zu vereinigen anschickte, / aus sattingefütterten Kästchen, reich umher verstreut; / in aufgestöpselten Phiolen aus Elfenbein und farbigem Glas / lauerten ihre seltsamen synthetischen Düfte, / als Salben, Puder oder Parfüm bedrängten, verwirrten / und ertränkten sie die Sinne in Düften; aufgerührt vom Windhauch, / der frisch vom Fenster herwehte, stiegen sie empor, / verdickten die langen Flammen der Kerzen / und trieben ihren Rauch zur Balkendecke, / wobei sie deren Feldermuster verwirrten. / Gewaltige Treibholzscheite, mit Kupfer gefüttert, / brannten grün und orange, eingerahmt von buntem Stein, / in diesem traurigen Licht schwamm ein geschnitzter Delphin. / Über dem antiken Kaminsims, / wie wenn ein Fenster den Blick freigäbe auf eine Waldszene, / war die Verwandlung der Philomela dargestellt, die durch den barbarischen König / so grausam geschändet wurde; und doch füllte dort die Nachtigall / das wüste Land mit unverletzlicher Stimme, / und immer noch rief sie, und immer noch verfolgt sie die Welt. / ‚Jug Jug‘ klingt es schmutzigen Ohren. / Und weitere verwitterte Zeitschiffe / waren auf den Wänden abgebildet. Starrende Gestalten lehnten sich neigend herab, / und durch ihre Pose geboten sie dem vor ihnen eingeschlossenen Raum Schweigen. / Schritte schlurften auf der Stiege. / Unter dem Feuerschein, unter der Bürste breitete sich ihr Haar / aus in feurigen Spitzen, / glühte in Worten auf und schwieg dann wild. / ‚Meine Nerven sind heute abend schlecht. Ja, schlecht. Bleib bei mir. / Sprich mit mir. Warum sprichst du nie? Sprich. / Woran denkst du? Was denkst du? Was? / Ich weiß nie, woran du denkst. Denke.‘ / Ich

denke, wir sind in der Rattengasse, / wo die toten Menschen ihre Knochen verloren. / ,Was ist das für ein Lärm? / Der Wind unter der Tür. / Was ist das jetzt für ein Geräusch? Was macht der Wind? / Nichts, und wieder nichts. / Weißt / du nichts? Siehst du nichts? Erinnerst / du dich an / nichts?' / Ich erinnere mich an: Was einst seine Augen waren, sind jetzt Perlen. / ,Bist du lebendig oder nicht? Ist da nichts in deinem Kopf?' / Aber / O O O O dieser Brocken Shakespeare — / ist so elegant, / so intelligent. / ,Was soll ich jetzt tun? Was soll ich tun?' / ,Ich werde herausstürzen wie ich bin und auf die Straße gehen / mit offenem Haar, so. Was sollen wir morgen tun? / Was sollen wir je tun?' / Um zehn Uhr das heiße Wasser. / Und wenn es regnet, um vier Uhr ein geschlossener Wagen. / Und wir werden eine Partie Schach spielen, / indem wir lidlose Augen zusammenpressen und auf das Klopfen an der Tür warten. / Als Lilis Mann demobilisiert wurde, sagte ich, / und ich nahm kein Blatt vor den Mund, ich sagte ihr selbst, / Schluß jetzt! Polizeistunde! / Wo Albert jetzt zurückkommt, mach dich ein bißchen nett zurecht. / Er wird wissen wollen, was du mit dem Geld gemacht hast, das er dir gab / für die Zahnprothese. Das tat er, ich war dabei. / Du läßt sie dir alle ziehen, Lili, und besorgst dir ein schönes Gebiß, / er sagte, ich schwöre, ich kann's nicht mehr ertragen, dich anzuschau'n. / Und ich kann's auch nicht, sagte ich, und denke doch an den armen Albert, / er ist vier Jahre in der Armee gewesen, er will sich jetzt eine schöne Zeit machen, / und wenn du ihm das nicht bieten kannst, dann tun's andere, sagte ich. / O tun's andere, sagte sie. So ähnlich, sagte ich. / Dann werde ich wissen, bei wem ich mich zu bedanken habe, sagte sie und sieht mich scharf an. / Schluß jetzt! Polizeistunde! / Wenn es dir nicht paßt, kannst du ja im alten Trott weitermachen, sagte ich. / Andere können wählen und sich was aussuchen, wenn du es nicht kannst. / Aber wenn Albert dir abhaut, sag nicht, ich hätte dich nicht gewarnt. / Du solltest dich was schämen, sagte ich, so antik auszusehen. / (Dabei ist sie erst einunddreißig.) / Ich kann's nicht ändern, sagte sie und zog ein langes Gesicht. / Die Pillen sind schuld, die ich einnahm, um es loszuwerden, sagte sie. / (Sie hatte schon fünf und starb fast am kleinen Georg.) / Der Apotheker sagte, es würde schon in Ordnung gehen, aber ich bin seitdem nicht mehr die alte. / Du bist ein richtiger Dummkopf, sagte ich. / Nun, wenn Albert dich nicht in Ruhe läßt, dann ist das nun mal so, sagte ich. / Wofür heiratest du, wenn du keine Kinder willst? / Schluß jetzt! Polizeistunde! / Nun, an dem Sonntag war Albert zu Hause. Es gab heißen Schinken, / und sie luden mich zum Essen ein, damit ich ihn schön heiß mitbekäme — / Schluß jetzt! Polizeistunde! / Schluß jetzt! Polizeistunde! / Nacht Bill. Nacht Lou, Nacht May. Nacht. / Tata. Nacht. Nacht. / Gute Nacht, meine Damen, gute Nacht, süße Damen, gute Nacht, gute Nacht.

III. Die Feuerpredigt

Das Zelt des Flusses ist zerbrochen: die letzten Laubfinger / krallen sich fest und sinken in das nasse Ufer. Der Wind / streicht lautlos über das braune Land. Die Nymphen sind verschwunden. / Süße Themse, ströme

sanft, bis ich mein Lied beendet habe. / Der Fluß trägt nicht mehr leere Flaschen, Butterbrotpapiere, / seidene Taschentücher, Pappkartons, Zigarettenstummel / oder andere Zeugen von Sommernächten. Die Nymphen sind verschwunden. / Und ihre Freunde, die bummelnden Erben von City-Direktoren — / verschwunden, ohne eine Adresse zu hinterlassen. / An den Wassern des Genfer Sees saß ich und weinte ... / Süße Themse, ströme sanft, bis ich mein Lied beendet habe, / süße Themse, ströme sanft, denn ich rede nicht laut noch lang. / Aber hinter mir höre ich im kalten Wind / das Klappern der Knochen und das sich von Ohr zu Ohr ausbreitende Lachen. / Eine Ratte kroch leise durch das Gestrüpp, / zog ihren schleimigen Bauch über das Ufer, / während ich im trüben Kanal fischte, / an einem Winterabend hinterm Gaswerk, / in Gedanken an den Untergang meines Bruders, des Königs, / und den Tod meines Vaters, des Königs, vor ihm. / Weiße, nackte Körper auf dem niederen feuchten Grund / und Knochen ausgebreitet in einer kleinen, niederen, trockenen Kammer, / aufgestört nur vom Fluß der Ratte, Jahr um Jahr. / Aber hinter mir höre ich von Zeit zu Zeit / den Lärm der Hupen und Motore, die / Sweeney im Frühling zu Mrs. Porter bringen. / O der Mond schien hell auf Mrs. Porter / und auf ihre Tochter. / Sie waschen ihre Füße in Sodawasser / und O diese Stimmen der Kinder, die im Dom singen! / Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug / So roh vergewaltigt. / Tereu. / Unwirkliche Stadt / unter dem braunen Nebel eines Wintermittags / Mr. Eugenides, der Kaufmann aus Smyrna / unrasiert, mit einer Tasche voll Korinthen / c.i.f. London, Dokumente nach Sicht / lud mich in vulgärem Französisch / zum Lunch im Cannon Street Hotel / und danach zum Wochenende im Metropol. / Zur violetten Stunde, wenn Augen und Rücken / vom Pult sich erheben, wenn die menschliche Maschine wartet, / wie ein Taxi zitternd wartet, / kann ich, Tiresias, obwohl ich blind bin und zwischen zwei Leben pulse, / ein alter Mann mit verwelkten Frauenbrüsten, / zur violetten Stunde, der Abendstunde, die heim drängt / und den Seemann vom Meer heimbringt, / das Tippfräulein zu Hause sehen, zur Teezeit. Sie räumt die Frühstückssachen auf, zündet / ihren Ofen an und bereitet eine Konservendosenmahlzeit zu. / Ihre aus dem Fenster gefährlich / zum Trocknen aufgehängte Hemdhose betasten die letzten Strahlen der Sonne. / Auf dem Sofa / (das nachts ihr Bett ist) liegen / Strümpfe, Pantoffeln, Nachthemden und Korsetts übereinander. / Ich, Tiresias, ein alter Mann mit verwelkten Brüsten, / sah diese Szene und wußte, was kommen würde —/auch ich harrete des Gastes, den sie erwartete. / Er kommt, ein junger Mann mit Pickeln, / ein kleiner Angestellter eines Häusermaklers, mit frechem Blick, / einer von den kleinen Leuten, dem die Dreistigkeit ebenso zu Gesicht steht / wie der Seidenhut einem Bradford-Millionär. / Der Zeitpunkt ist nun günstig, wie er schätzt, / die Mahlzeit ist beendet, sie ist müde und gelangweilt, / und er müht sich, sie zu Liebkosungen zu verleiten, / die von ihr, falls sie überhaupt unerwünscht sind, nicht zurückgewiesen werden. / Erregt und entschlossen, überfällt er sie sogleich. / Tastende Hände begegnen keinem Widerstand; / seine Eitelkeit verlangt keinen Respons / und deutet Gleichgültigkeit als

Entgegenkommen. / (Und ich, Tiresias, habe dies alles vorausgelitten, / so wie es sich auf diesem Sofa oder Bett abgespielt hat, / ich, der unter der Mauer von Theben saß / und im tiefsten Totenreich wandelte.) / Er gibt ihr noch einen letzten gönnerhaften Kuß / und ertastet seinen Weg durch das dunkle Treppenhaus . . . / Sie wendet sich um und blickt einen Augenblick in den Spiegel, / bemerkt kaum, daß ihr Liebhaber fort ist. / Ihr Gehirn läßt einen nur halb geformten Gedanken passieren: / „Nun, das wäre erledigt, und ich bin froh, daß es vorbei ist.“ / Wenn eine schöne Frau sich der Torheit neigt, / dann wieder allein im Zimmer hin und her geht, / ordnet sie das Haar mit automatischer Handbewegung / und legt eine Platte auf das Grammophon. / „Diese Musik kroch auf dem Wasser an mir vorbei“, / und dann den Strand entlang und die Queen Victoria Street hinauf. / O Stadt, Stadt, manchmal kann ich / neben einem Ausschank in Lower Thames Street / das angenehme Wimmern einer Mandoline / und drinnen das Klappern und Plappern hören, / wo Fischhändler sich mittags ausruhen: wo die Wände / von St. Magnus Martyr / einen unerklärlichen Glanz aus jonischem Weiß und Gold bewahren. / Der Fluß schwitzt / Öl und Teer / die Kähne treiben / mit kehrender Flut / rote Segel / breite / schwingen auf mächtiger Raa leewärts. / Die Kähne reiben sich / an Treibholz / auf Greenwich zu / an den Hundsinseln vorbei. / Weialala leia / Wallala leialala / Elisabeth und Leicester / schlagende Ruder / das Heck geformt / wie eine vergoldete Muschel / rot und gold / die jähe Dünung / riffelte beide Ufer / Südwestwind / trug den Strom hinab / das Läuten der Glocken / weiße Türme / Weialala leia. / Wallala leialala. / „Trambahnen und verstaubte Bäume. / Highbury zeugte mich. Richmond und Kew / verderben mich. Bei Richmond zog ich die Kniee hoch / rücklings ausgestreckt auf dem Boden eines schmalen Boots.“ / „Meine Füße sind in Moor-gate, und mein Herz / ist unter meinen Füßen. Nachdem es geschehen war, / weinte er. Er versprach „einen neuen Anfang“. / Ich sagte dazu nichts. Was sollte ich ihm übelnehmen?“ / „Auf dem Sand von Margate. / Ich kann nichts mehr / miteinander verbinden. / Die zerbrochenen Fingernägel schmutziger Hände. / Meine Leute sind einfache Leute, die nichts erwarten.“ / la la / Nach Karthago kam ich dann, / brennend, brennend, brennend, brennend, / o Herr, du reißt mich heraus / o Herr, du reißt / brennend.

IV. Tod durch Wasser

Phlebas, der Phönizier, vierzehn Tage tot, / vergaß den Schrei der Möwen und das Rollen der tiefen See / und Gewinn und Verlust. / Eine Strömung unterm Meer / nahm seine Knochen flüsternd auf. Wie er stieg und sank / durchlief er die Stufen von Alter und Jugend / und trieb in den Strudel. / Heide oder Jude, / o du, der du das Rad drehst und windwärts schaut, / denke an Phlebas, der einst schön und stark war wie du.

V. Was der Donner sprach

Nach dem roten Fackellicht auf verschwitzten Gesichtern, / nach frostigem Schweigen in den Gärten, / nach der Agonie im Steinhaufen /

das Schreien und Weinen, / Gefängnis, / Palast und Widerhall / von Frühlingsdonner auf fernen Bergen / ist er, der lebte, nun tot. / Wir, die wir lebten, sterben nun / mit ein wenig Geduld. / Hier ist kein Wasser, sondern nur Fels, / Felsen und kein Wasser und die sandige Straße, / Straße, die sich hoch in die Berge hinauf windet. / Berge aus Felsen ohne Wasser. / Wenn Wasser da wäre, würden wir rasten und trinken, / zwischen den Felsen kann man nicht rasten oder nachdenken. / Der Schweiß ist trocken, und die Füße sind im Sand. / Wär' doch nur Wasser zwischen den Felsen, / toter Gebirgsmund mit faulen Zähnen, der nicht speien kann, / hier kann man nicht stehen, nicht liegen, noch sitzen. / Nicht einmal Stille gibt es in den Bergen, / nur sterilen Donner ohne Regen. / Nicht einmal Einsamkeit gibt es in den Bergen, / sondern rote mürrische Gesichter höhnen und drohen / aus den Türen rissiger Lehmhäuser. / Wenn es Wasser gäbe / und keinen Felsen. / Wenn Fels da wäre / und auch Wasser / und Wasser, / eine Quelle, / ein Teich zwischen den Felsen. / Wenn nur das Rauschen von Wasser da wäre, / nicht die Zikade / und das trockene, singende Gras, / sondern das Rauschen von Wasser über einem Felsen, / wo die Einsiedlerdrossel in den Fichten singt, / drip drop drip drop drop drop drop. / Aber es ist kein Wasser da. / Wer ist der dritte, der immer an deiner Seite geht? / Wenn ich zähle, sind nur du und ich zusammen, / aber wenn ich die weiße Straße emporsche, / ist immer ein anderer da, der neben dir geht, / gleitet dahin, in einen braunen Kapuzenmantel eingehüllt, / ich weiß nicht ob Mann oder Weib. / — Aber wer ist das auf der anderen Seite von dir? / Was ist das für ein Ton hoch in der Luft, / Murmeln mütterlicher Klage? / Wer sind diese Horden mit Mönchskapuzen, / die über endlose Ebenen ausschwärmen und über zerrissene Erde stolpern, / umringt nur vom ebenen Horizont? / Was ist das für eine Stadt über den Bergen, / Risse und Reformen und Brüche in der violetten Luft? / Zusammenstürzende Türme, / Jerusalem, Athen, Alexandria, / Wien, London, / unwirklich. / Eine Frau zog ihr langes, schwarzes Haar glatt / und geigte Flüstermusik auf diesen Strähnen, / und Fledermäuse mit Kindergesichtern pfften im violetten Licht / und schlugen die Flügel / und krochen kopfüber eine schwarze Mauer hinab. Und in der Luft standen Türme das Oberste zuunterst / und läuteten Erinnerungsglocken, sich an die Stunden haltend, / und Stimmen sangen aus leeren Zisternen und versiegten Brunnen. / In dieser Moderhöhle zwischen den Bergen, / im schwachen Mondlicht singt das Gras / über den zerfallenen Gräbern rings um die Kapelle. / Dort ist die leere Kapelle, wo nur der Wind wohnt. / Sie hat keine Fenster, und die Tür schwingt im Wind. / Trockene Knochen können niemandem weh tun. / Nur ein Hahn stand auf dem Dachbalken. / Co co rico co co rico. / In einem Blitzstrahl. Dann ein feuchter Schauer, / der Regen brachte. / Der Ganga war gesunken, und die schlaffen Blätter / warteten auf Regen, während die schwarzen Wolken / sich fern über dem Himavant sammelten. / Der Dschungel duckte sich in buckligem Schweigen. / Dann sprach der Donner / Da / Datta (Gib): / Was haben wir gegeben? / Freund, Blut schüttelt mein Herz, / das tollkühne Wagnis der Hingabe eines Augenblicks, den Äonen der Klugheit nicht zu-

rückholen können. / Dadurch, dadurch allein haben wir gelebt, / und das
 findet sich nicht in unseren Nachrufen / oder in den Erinnerungen, die von
 der wohlthätigen Spinne überwebt werden, / oder unter den Siegeln, die der
 hagere Notar aufbricht / in unseren leeren Zimmern. / Da / Dayadhvam
 (Sympathisiere): Ich hörte, wie der Schlüssel / sich einmal im Schloß
 drehte, nur einmal. / Wir denken an den Schlüssel, jeder in seinem Gefängnis / denkt an den Schlüssel, jeder verstärkt ein Gefängnis. Nur bei
 Einbruch der Nacht belebt ätherisches Raunen / für einen Augenblick
 einen zerbrochenen Coriolan. / Da / Damyata (Beherrsche): Das Boot ge-
 horchte / gern der mit Segel und Ruder erfahrenen Hand. / Die See war
 ruhig, auch dein Herz hätte froh geantwortet, / hätte, dazu aufgefordert,
 gehorsam / lenkenden Händen entgegengeschlagen. / Ich saß am Ufer /
 und fischte, die öde Ebene hinter mir. / Werde ich wenigstens in meinem
 Land Ordnung schaffen? / London Bridge stürzt ein, stürzt ein, stürzt ein. /
 Dann barg er sich im Feuer, das sie läutert. / Wann werde ich wie eine
 Schwalbe sein — o Schwalbe, Schwalbe. / Der Prinz aus Aquitanien vom
 zerstörten Turm. / Mit diesen Fragmenten habe ich meine Ruinen abge-
 stützt. / Gut denn, ich will dir Genüge tun. Hieronymo ist wieder ver-
 rückt. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih. (Friede) Shantih. Shantih.

In den Anmerkungen zum *Waste Land* sagt T. S. Eliot: „Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the grail legend: *From Ritual to Romance* (Cambridge). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble . . .“

Diese kurze Notiz hat dem Buch von Jessie Weston¹ zu einer erstaunlichen Verbreitung und Popularität verholfen. Die Leserschaft des *Waste Land* wächst von Jahr zu Jahr an, und selbst der wagemutigste und selbstbewußteste Adept der philologischen Wissenschaft fühlt nach der ersten Lektüre den dringenden Wunsch nach einem Wegweiser durch das wüste Land — und was liegt näher, als nach dem von Eliot selbst empfohlenen zu greifen? Ob das geistreiche und gelehrte Buch von Miss Weston wirklich eine Hilfe zum Verständnis der dunklen Stellen von Eliots Werk darstellt, darf füglich bezweifelt werden. Offenbar hat es aber Symbolik und Gedankenwelt des *Waste Land* beeinflusst; daher sollen zunächst die einschlägigen Thesen Westons kritisch referiert werden.

Blutende Lanze und Gral der mittelalterlichen Dichtung werden auf Speer und Kelch zurückgeführt, die als Geschlechtssymbole aufs engste zusammenhängen, während sie in christlicher Kunst und Tradition nicht aufeinander bezogen sind². „That Lance and Cup

are, outside the Grail story, 'Life' symbols, and have been such from time immemorial, is a fact; why, then, should they not retain that character inside the framework of that story?³“ Daraus erklärt sich die bedeutsame Funktion der Lanze im Gralsmythos wie auch die Tatsache, daß die Lanze immer von einem Knaben, der Gral aber von einem Mädchen getragen wird: Das Geschlecht des Trägers harmonisiert mit dem Geschlechtssymbol. Lanze und Gral erscheinen häufig in Verbindung mit anderen Gegenständen, mit dem Gral zum Beispiel ein *tailleur* (Vorschneideplatte), mit der Lanze zusammen ein Schwert. Das könnte eine bloße Motivdoppelung sein, wie sie so häufig in mittelalterlichen Werken vorkommt. Aber Miss Weston macht uns darauf aufmerksam, daß es für diese vier Gegenstände alte keltische Analoga gibt und daß sie noch heute im Tarockkartenspiel erhalten sind. Die 28 Schlüsselkarten dieses Spiels werden in vier Gruppen aufgeteilt:

Cup (Chalice, or Goblets)—Hearts.

Lance (Wand, or Sceptre)—Diamonds.

Sword—Spades.

Dish (Circles, or Pentangles, the form varies)—Clubs.

Die Herkunft dieser Spielkarten ist völlig ungeklärt. Miss Westons chinesische und ägyptische Parallelen sind alles andere als überzeugend. Für uns ist aber weniger wichtig, daß Kenner mittelalterlicher Magie die Tarockkarten für sehr alt halten, als daß Eliot diese Karten mit dem von Weston angedeuteten ägyptischen Hintergrund in das *Waste Land* übernommen hat: „...the original use of the 'Tarot' would seem to have been, not to foretell the Future in general, but to predict the rise and fall of the waters which brought fertility to the land⁴.“

Was der Gral wirklich bedeutet, geht erst aus der Aufgabe der Gralssuche hervor, die sich zahlreiche Helden der mittelalterlichen Literatur selbst stellten oder die ihnen auferlegt wurde. Die Gralssuche soll dem König und dem Land helfen. Die erste Aufgabe ist insofern wichtiger, als die Krankheit des Königs Ursache der Unfruchtbarkeit des Landes ist. Diese Auffassung hängt nicht unbedingt mit Vegetationsriten und -mythen zusammen, wie Miss Weston anzunehmen scheint. Während des ganzen Mittelalters dachte man in bezug auf den Staat in persönlich-anschaulichen Begriffen. Johannes von Salisbury setzte ihn einem beseelten Körper gleich, der sich ähnlich wie ein Mensch verhält und daher den Gesetzen der Vernunft untersteht. Faßbar und anschaulich vorstellbar wird der Staat in der Person des Königs, der als Mikrokosmos dem größeren

Staatswesen in allen Einzelheiten entspricht, zusätzlich aber auch noch den Kopf des Staates repräsentiert. Jede Krankheit, die den Herrscher befällt, muß sich entsprechend dieser persönlichen Auffassung vom Staat auch im Lande auswirken, die Unfruchtbarkeit des Königs ist gleichzeitig Unfruchtbarkeit des Landes, andererseits aber bedeutet die Wiederherstellung seiner Gesundheit Fruchtbarkeit für das ganze Land. Weston führt die enge Beziehung zwischen König und Land zu einseitig auf eine Identifizierung des Königs mit dem göttlichen Prinzip des Lebens und der Fruchtbarkeit zurück. Jedenfalls aber steht die Dürre des wüsten Landes in genetischer Beziehung zur Krankheit des Herrschers, die meist äußeres Zeichen einer geistigen Verfehlung ist⁵.

Weston sieht in der Grals Sage den Ausläufer eines halb heidnischen, halb christlichen Kultus, „the central object of which was initiation into the sources of life, physical und spiritual. This, and this alone, will account for the diverse forms assumed by the Grail, the symbol of that source. Thus it may be the dish from which the worshippers partook of the communal feast; it may be the cup in juxtaposition with the lance, symbol of male and female energies, source of physical life, and wellknown phallic emblems. It may be the ‘Holy Grail’, source of spiritual life, the form of which is not defined, and which is wrought of no material substance⁶.“

Ob die Ansichten Jessie Westons richtig sind, kann hier nicht untersucht werden. Die meisten Gelehrten haben sich daran gestoßen, daß zwischen Adonis-Kult und Gralstexten viele Jahrhunderte liegen. Außerdem vermißt man Beweise für das Fortleben dieses heidnischen Kultes im Mittelalter. Die Vorgänge im Gralschloß haben nur wenig Ähnlichkeit mit den von Weston untersuchten Vegetationsriten⁷.

Für uns ist aber nur von Belang, daß die Thesen Westons auf Eliot (wie übrigens auf zahlreiche andere Gebildete außerhalb der zuständigen Fachdisziplinen) großen Eindruck gemacht haben. Dieses Buch kam dem Dichter bei seiner Suche nach neuen Ordnungsprinzipien in einer desintegrierten Welt entgegen. Eliot erkannte schon früh die Möglichkeit, im geschlossenen Beziehungsgefüge des Mythos seine eigenen Vorstellungen von Mensch und Welt, all die chaotisch und ungeordnet nebeneinanderliegenden Eindrücke zusammenzufassen und darzustellen: „It (= myth) is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history⁸.“ Der Mythos bewirkt eine ständige Parallelisierung von

Vergangenheit und Gegenwart, deren zeitliche Entfernung im Symbol überbrückt wird. Insofern verwendet der Dichter nicht nur ein altes (klassisches) Bild zum Ausdruck eines neuen Befundes; vielmehr hat das neue Bezugssystem durch seinen assoziativ mitschwingenden Reichtum an Verweisungen und Beziehungen eine über das individuelle Werk hinausreichende Gültigkeit. Für Eliot spricht ein solches Werk auch nicht nur eine bestimmte Zeit, etwa eine von Krieg und Nachkriegszeit desillusionierte Generation an: Es ist zeitlos und visionär: „I dislike the word ‚generation‘. When I wrote a poem called *The Waste Land* some of the more approving critics said that I had expressed ‚the disillusionment of a generation‘, which is nonsense. I may have expressed for them their own illusion of being disillusioned, but that did not form part of my intention⁹.“ Aber trotz dieser Warnung des Dichters werden wir das *Waste Land* als *Tract for the Time* lesen dürfen, als Botschaft an das 20. Jahrhundert, dessen bedrängende Gegenwart aus jeder Zeile des neugefaßten Fruchtbarkeitsmythos deutlich wird.

Die Aufnahme des *Waste Land* war 1922 keineswegs so begeistert und überschwänglich, wie man heute zu unterstellen geneigt ist. Die meisten Kritiker betrachteten das Gedicht als Aneinanderreihung von Gedankensplittern oder selbständigen lyrischen Einheiten¹⁰. Man sprach von „literary carpentry“, „a set of shorter poems“, „an anthology of assimilations“, „several separate poems“. Heute scheint es nicht mehr erforderlich, die Einheit des Gedichtes zu erweisen. Verschiedene Kritiker haben im einzelnen dargestellt, auf welche Weise Eliot durch Gegenüberstellung von mythischen und zeitgenössischen Szenen eine mechanische Einheit herstellt. Der Seher Tiresias, der Mann und Frau gewesen ist und daher beide Geschlechter aus eigenem Erleben kennt, beobachtet im Zimmer des Tippfräuleins den wie nebenbei und unbeteiligt absolvierten Geschlechtsakt — der Prophet der Tragödie von Ödipus, der schon in Theben am Fuß der Stadtmauer saß, als Beobachter eines bedeutungsentleerten Aktes im modernen London — darin besteht die mythopoetische Technik der Gegenüberstellung und Integrierung. Denn Tiresias betrachtet das häßliche Geschehen nicht als unbeteiligter Zuschauer oder gar mit sentimentalischem Blick in die klassische Vergangenheit, sondern mit Abscheu und Ekel, der sich aus der Erinnerung an eigenes Versagen vor der Heiligkeit des Geschlechtsaktes und der schmerzlichen Voraussicht weiterer Entwürdigung und Verrohung des Verhältnisses der Geschlechter zueinander zusammensetzt. Aber bei solcher mechanischen Vereinheitlichung bleibt das Gedicht nicht stehen. Es gibt auch eine organische, gehaltliche Einheit. All die vielen Bilder, Sym-

bole und Szenen sind Variationen des einen, einheitlichen Grundthemas, des *Waste Land* der Artusdichtung.

Die Handlungsstruktur der Geschichte, wie sie sich etwa bei Chrétien de Troyes findet, bildet Eliot nicht nach. Er ist lediglich an der Fischerkönig-Episode interessiert, die aber trotz ihrer Verselbständigung die Assoziationen des alten arthurischen Zusammenhangs noch anklingen läßt. Vor allem bleibt sich der Leser der Gralsqueste und der Grundsituation der vergeblichen Suche nach etwas Verlorenem ständig bewußt. Fischerkönig und *Waste Land* sind gehaltliches Zentrum des Gedichtes. Sie sind „objektive Korrelate“ der dichterischen Auffassung vom Wesen der Zeit und bieten dem Leser als solche einen anschaulich-erlebnishaften Zugang zur Begriffswelt der Dichtung¹¹.

Nicht mit abstrakten Definitionen und philosophischen Befunden also haben wir es zu tun, sondern mit poetischen Konkretisierungen von emotionalen Zuständen. Ähnlich wie Gerontion die Unfruchtbarkeit des Wartens ohne Hoffnung und Aussicht darstellt, ist das *Waste Land* Ausdruck der Unfruchtbarkeit der modernen Gesellschaft. Das Verhältnis der Geschlechter zueinander hat sich pervertiert. Die geschlechtliche Spannung entlädt sich nur noch im Genuß, der sinnentleert ist, da kein Verlangen nach Fruchtbarkeit und Fortpflanzung besteht. Die Welt kann nicht mehr zeugen, will nicht mehr produktiv tätig sein. Dieses Thema der sexuellen Sterilität liegt dem ganzen Gedicht zugrunde und bildet den Bezugspunkt der scheinbar unzusammenhängenden und heterogenen Bilder. Aber es geht nicht nur um sexuelle Sterilität. Ebenso wie die Wunde des Fischerkönigs gleichermaßen Verlust der körperlichen wie auch der geistigen Potenz bedeutet, wie bei Charles Williams die Lenden Jerusalem und den Ort der Zeugung des neuen Menschen versinnbildlichen, so ist bei Eliot Fruchtbarkeit immer etwas Körperliches und Geistiges, Sterilität gleichermaßen physisches und spirituelles Versagen. Den Sinn der Gralsqueste faßt Eliot also viel breiter als der asketische Zisterzienser, der Anfang des 13. Jahrhunderts die *Queste del Saint Graal*¹² schrieb und dem es vor allem auf den Gedanken der Eucharistie und der göttlichen Gnade ankam. Bei Eliot steht das Thema der Erlösungssuche im Vordergrund. Vegetations- und Fruchtbarkeitsmetaphorik bilden zusammen mit den spirituellen Obertönen der geistigen Regeneration ein komplexes Beziehungsgefüge, dessen einzelne Funktionsträger aber nicht autonom sind, sondern ihren Stellenwert aus der Gralssage empfangen. Allerdings löst sich die Dichotomie der beiden Positionen bei Eliot insofern auf, als vor allem Unfruchtbarkeit und wüstes Land dargestellt und exemplifiziert werden.

Dennoch bleibt aber das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Polen bestehen. Gerade die schonungslose Diagnose der Krankheit des modernen Menschen und des Niedergangs der Welt setzt einen gedanklich möglichen positiven Pol und impliziert ein Gegenbild. Am Ende des *Waste Land* sind wir insofern nicht wieder an demselben Punkt, von dem wir ausgegangen, als wir die Hoffnung, ja sogar die Verheißung der Erlösung empfangen haben.

April is the cruellest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain.
 Winter kept us warm, covering
 Earth in forgetful snow, feeding
 A little life with dried tubers.

1 ff.

Der Monat April wird als grausam empfunden, weil er die Natur zu neuem Leben erweckt und den Flieder, Symbol männlicher Fruchtbarkeit, aus dem Boden sprießen läßt. Der Impuls des Sprechers (Tiresias) richtet sich gegen die zyklische Belebung der Natur, er bekennt sich zur Apathie des Winters und damit zum Motiv des fast unbewußten Lebens der Untätigkeit und Vergessenheit. Das Wasser regt die Vegetation und damit die Kräfte des Lebens und der Liebe an und wird vom Menschen daher als störend und beunruhigend empfunden. Selbst die Sehnsucht nach Überwindung des *Waste Land* ist abgestorben – und doch steigen unerwartet und unerwünscht immer wieder Erinnerungen und Emotionen aus dem Unterbewußten auf, die mit Wachstum und Leben zusammenhängen. Der blinde Tiresias, dessen Existenz durch das Gedächtnis bestimmt ist, weist sie erbittert zurück. Das Gedächtnis kann nur die Trostlosigkeit menschlicher Existenz festhalten und vergegenwärtigen; der Schnee aber ist „forgetful“, nicht etwa „vergeßlich“, sondern „vergessen machend“, eine Eigenschaft, die sich dem Sprecher mit Abgeschlossenheit und Wärme verbindet und offenbar als angenehm empfunden wird.

Wir befinden uns im *Waste Land*, dessen Bewohner nicht mehr wissen, wo Grünes wächst, und die daher auch keine Hoffnung mehr haben:

... Son of man,
 You cannot say, or guess, for you know only
 A heap of broken images, where the sun beats,
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
 And the dry stone no sound of water ...

20 ff.

Es entsteht das Bild einer öden, leeren Wüste ohne Vegetation und ohne Schutz vor der niederbrennenden Sonne. Die Bilder sind zer-

brochen — eine Parallelvorstellung zu den zerbröckelten Steinen in den *Hollow Men* — sie haben ihre Verweiskraft verloren. Die Sonne trocknet das Land aus und zerstört die Vegetation. Alles ist verdorrt — nicht einmal das Geräusch des Wassers ist zu hören. In diesen Zeilen baut sich der Pol der Unfruchtbarkeit auf, der das Kraftfeld des ganzen Gedichtes bestimmen wird. Die moderne Welt ist totes Land, das nicht mehr schöpferisch zeugen kann.

Einziger Zufluchtsort vor dieser austrocknenden Sonne ist ein schattiger Platz unter einem roten Felsen, der Erinnerungen an den Gral oder den Felsen Petri, an das *Castle of the Ladies* („la roche de Sanguin“) oder die Grotte der Sibylle anklingen läßt — vielleicht aber all dies in einem assoziativen Akkord zusammen schwingen läßt. Was der Protagonist zu zeigen hat, ist nicht besonders hoffnungsvoll: „Fear in a handful of dust“, das Geheimnis des Todes, die Angst vor dem Tode.

Die Unfruchtbarkeit ist nicht nur Eigenschaft des Landes, das zu Recht *Waste Land* genannt wird, sondern auch seines mikrokosmisch indizierenden Abbildes, des Menschen. Am Anfang des Initiationsritus steht ein Zitat aus *Tristan und Isolde*.

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?

31 ff.

Ein Seemann singt dieses frische, hoffnungsvolle Lied, Isolde glaubt, er singe für sie. Die Antwort auf den Anruf gibt der Schäfer, der nach Isoldes Rückkehr das Meer beobachtet: „Oed‘ und leer das Meer“ (42). Zwischen beiden Zitaten liegt das Drama von Liebe und Tod Tristans, der an einer gefährlichen Wunde dahinsiecht, die nur Isolde zu heilen versteht. In der Bretagne erwartet er ihre Rückkehr, doch das Meer bleibt „öd‘ und leer“.

Metaphorischen Ausdruck findet die Verzweiflung Tristans und des Protagonisten durch die zwischen die Tristanzitate eingeblendete Szene im Hyazinthengarten. Das Mädchen spricht:

‘You gave me hyacinths first a year ago’;
‘They called me the hyacinth girl.’

35 f.

Der Protagonist antwortet:

Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.

37 ff.

Die Begegnung ereignete sich in grauer Vergangenheit. Tiresias stand damals noch in der Blüte seiner Jahre, aber dennoch war der Eindruck der Liebe, der ihn im Hyazinthengarten überfiel, zu tief. Er stand ihr wie betäubt, blind und stumm gegenüber, und darin liegt sein Versagen.

Das Hyazinthenmädchen ist die Liebesbringerin und daher Grals-trägerin. Sie leitet den Quester an den Ort der Initiation und stellt ihm die Aufgabe, die er zu erfüllen hat. Er selbst brachte die Hyazinthen mit, die ja eindeutig phallisches Symbol sind und den Ritus einleiten. Aber er stellte nicht die unerläßliche Frage, sondern blieb stumm wie einst Perceval vor der blutenden Lanze und dem Gral:

Meanwhile the grail passed again before them, and still the youth did not ask concerning the grail, whom one served with it. He restrained himself because the nobleman had so gently charged him not to speak too much, and he had treasured this in his heart and remembered it. But he was silent longer than was proper, for as each course was served, he saw the grail pass before him in plain view and did not learn whom one served with it . . .¹³

Ganz ähnlich verhält sich Tiresias. Seine Initiation entspricht der des Gralssuchers, er schaut geblendet „into the heart of light, the silence“.

Das zu erringende erste Ziel der Queste, das irdische Zentrum der Fruchtbarkeit, ist noch natürlich und weltlich. Es hängt mit Sexuellem, mit Wasser und Liebe zusammen. Das weibliche Fruchtbarkeits-symbol des Grals wird durch das Mädchen vertreten, die ihr geschenkten Hyazinthen sind das männliche Geschlechtssymbol; es ruft ähnliche Assoziationen hervor wie die blutende Lanze. Das Versprechen der Fruchtbarkeit wird aber nicht erfüllt, obwohl das Mädchen die Hyazinthen erhält, wodurch eine emblematische Vereinigung von männlichem und weiblichem Fruchtbarkeitssymbol erfolgt. Es kommt jedoch nicht zur Gemeinschaft, dem Quester fehlt irgendeine ungenannte Eigenschaft, die zu einer über das Biologische hinausgehenden Verbindung führen könnte. Tiresias kann dem Hyazinthenmädchen keine wirkliche Liebe entgegenbringen, daher bleibt er allein — daher scheitert auch die Initiation.

Hier zeigt sich deutlich die Dichotomie von Sterilität und Fruchtbarkeit, aber der Leser muß jetzt vom Hyazinthenmädchen und damit von der positivsten Erscheinung des *Waste Land* Abschied nehmen. Wir verlassen sie wie der Quester; sie blickt uns aus dem fruchtbaren Garten nach, in den Armen Hyazinthen, in den Haaren Tau. Und je weiter wir uns von ihr entfernen, um so unwirklicher wird ihre Erscheinung. Kurz danach befindet sich der Quester wieder im

wüsten Land, und das Mädchen winkt herüber wie eine Fata Morgana.

Tiresias sieht von jetzt an nur noch in der Erinnerung den Ritus der begonnenen Initiation, aber wie im Alptraum verzerren sich die Gestalten und Bilder zu Karikaturen der Szene im Garten. Das Mädchen verwandelt sich in Madame Sosostriis. Auch sie ist Gralsträgerin, denn sie hält die Lebenssymbole des Grals in Form von Spielkarten in der Hand; aber sie bewohnt – obwohl „wise woman“ und Hebamme – ein wüstes Land. Mit ihren Karten kann sie keinerlei Voraussagen machen, die über die Unfruchtbarkeit ihrer Umgebung und ihres Landes hinausweisen. Sie kennt keine Erneuerung und würde sie vielleicht nicht einmal als Geschenk annehmen. Unter ihren Karten fehlt *The Hanged Man*, Christus, der sich für die Menschen am Kreuze opferte; es gibt für sie keine Auferstehung und Wiedergeburt im christlichen Sinn.

Außer in Madame Sosostriis findet Tiresias Spiegelungen seines eigenen Mangels an Vitalität in den verschiedensten Inkarnationen des *Waste Land*: in der trostlosen Langeweile der Ehe, in der nur wollüstigen, bewußt unfruchtbaren Liebe, in der leeren Geschäftigkeit, in den Themsetöchtern, Cleopatra, Elizabeth, Leicester . . . Das Hyazinthenmädchen bleibt dem Quester in Erinnerung, und mit ihr Imogen, Philomela, Bianca und Ophelia; aber neben den Idealgestalten stehen Belladonna, Lil, Cleopatra und Dido: Die Initiation wiederholt sich als Travestie.

Die zweite Initiation ist mit der sogenannten *Chapel Perilous* verbunden, in der die entscheidende Bewährungsprobe des Gralssuchers stattfindet. Wiederum geht es für uns nicht in erster Linie um das Verständnis der Situation im mittelalterlichen Roman, etwa im *Perlesvaus*, sondern um Eliots Benutzung des Motivs und dessen gehaltliche und strukturierende Funktion im neuen Zusammenhang des *Waste Land*. Ein kurzer Blick auf die mittelalterlichen Versionen scheint nützlich, da Jessie Weston der *Perilous Chapel* ein ganzes Kapitel gewidmet hat¹⁴.

Das Motiv des Abenteuers in der „Gefährlichen Kapelle“ ist in den Gralsromanen weit verbreitet. Es handelt sich dabei um ein seltsames, mysteriöses Erlebnis in einer von jeder menschlichen Behausung weit entfernten Kapelle, in der sich übernatürliche Dinge ereignen und das Leben des Questers in Gefahr ist.

Als erstes Beispiel dieser Art berichtet Weston über ein Abenteuer Gawains auf seinem Weg zum Gralsschloß. Mitten im Wald wird der Ritter von einem fürchterlichen Unwetter ereilt. Er flüchtet in eine Kapelle, auf deren Altar ein goldener Kandelaber mit einer brennen-

den Kerze steht. Hinter dem Altar ist ein Fenster, und während Gawain das Bild der Kapelle in sich aufnimmt, greift eine schwarze, häßliche Hand durch das Fenster und löscht die Kerze aus. Entsetzensschreie hallen durch die kleine Kirche, die in den Grundfesten erschüttert wird, und Gawain flieht in panischer Angst, vergißt aber nicht das Zeichen des Kreuzes zu schlagen. Draußen hat sich mittlerweile der Sturm gelegt; unangefochten reitet Gawain seinem Ziele zu.

Ganz ähnliche Abenteuer begegnen Lancelot, Perceval und auch Arthur. Ihre ursprüngliche Bedeutung ist meist nicht mehr zu erkennen bzw. muß aus dem Zusammenhang erschlossen werden. Besonders erhellend ist eine (von Weston nicht aufgeführte, aber dem gebildeten Engländer geläufige) Parallele in *Gawain and the Grene Knight*¹⁶. Gawain selbst beschreibt die Umgebung des Initiationsortes (der Grünen Kapelle) als „wysty“, Wüste: „Diese häßliche Kapelle, mit Unkraut überwuchert, ist ein angemessener Platz für den Grünen Ritter. Hier kann er seine Andacht in Teufels Weise halten. Nun spüre ich mit meinen fünf Sinnen, daß es der Teufel ist, der mich hierhin bestellt hat, um mich zu vernichten. Dies ist eine Unglückskapelle, möge es ihr übel ergehen! Es ist die verfluchteste Kirche, die ich jemals sah!“

Das anschließende Abenteuer mit dem Grünen Ritter trägt alle Merkmale eines alten Initiationsritus an sich, und auch die Abenteuer von Perceval, Lancelot und Arthur an der *Chapel Perilous* lassen noch ähnliche Züge erkennen. Es geht um die Einführung in eine jenseitige, spirituelle Welt, um „a Mystery tradition“, die im Mittelalter vielleicht schon lange verschüttet war und nur noch entstellt, kaum noch erkennbar in literarischen Versionen weitergereicht wurde.

Eliot hat das Kapitel der *Chapel Perilous* genau studiert und im *Waste Land* verwendet. Allerdings verläuft die zweite Initiation ähnlich wie die erste. Die Menschen des wüsten Landes haben nicht den Wunsch, sich der Initiation zu unterziehen — sie sind so hohl und ausgetrocknet wie das sie umgebende Land:

In this decayed hole among the mountains
 In the faint moonlight, the grass is singing
 Over the tumbled graves, about the chapel
 There is the empty chapel, only the wind's home.
 It has no windows, and the door swings,
 Dry bones can harm no one.
 Only a cock stood on the rooftree
 Co co rico co co rico
 In a flash of lightning. Then a damp gust
 Bringing rain.

385 ff.

Parallelen zur Grünen Kapelle in *Sir Gawain and the Grene Knight* und zu den anderen Initiationsorten sind unverkennbar. Die *Perilous Chapel* des *Waste Land* befindet sich in einer unzugänglichen Gebirgsgegend, umgeben von Gräbern, in denen das trockene Gebein allerer ruht, die bei der Initiation versagt haben. Man erinnert sich des Manessier-Perceval, nach dem zur *Chapel Perilous* auch noch ein *Perilous Cemetery* gehört. Ein Priester betreut den Friedhof, auf dem er mit eigener Hand schon 3000 von der Schwarzen Hand erschlagene Ritter beigesetzt hat — jeden Tag errichtet er ein neues Marmordenkmal und vermerkt darauf den Namen des jeweiligen Opfers. Im *Waste Land* Eliots aber gehören Queste und Initiation der Vergangenheit an. Die Kapelle besitzt keine Fenster mehr, die Tür pendelt im Wind hin und her. Hier hat schon lange kein „test of fitness“ mehr stattgefunden — der Wind fegt durch die leere Halle, ein Bild äußerster Trostlosigkeit und Einsamkeit.

Im Vergleich zur ersten Initiation fehlt jegliches dynamische Element. Trockene Knochen können niemanden bedrohen, es gibt keine Gefahr mehr und daher auch kein Risiko. Von der möglichen Erlösung ist nur noch andeutungsweise die Rede („a damp gust / Bringing rain“). Es fehlt die Opferbereitschaft, die einer solchen Erlösung vorausgehen müßte, es fehlt auch der Mut zur Tat, der innere Antrieb zur Queste. In der Gartenszene konnte der Quester das Scheitern der Initiation seiner Untätigkeit, seinem Verschulden zuschreiben. Hier aber gibt es keine Initiationssituation mehr, obwohl die Möglichkeit des spirituellen Aufstiegs und der Läuterung dem Menschen unbenommen bleibt: Wie Gawain, Perceval und Arthur könnte jeder einzelne die Reise zur Kapelle unternehmen und dadurch die eigene Seele befreien und auch dem Land seine Fruchtbarkeit zurückgeben. Das Scheitern der Initiation, dargestellt durch den Zerfall des Initiationsortes und durch den unfruchtbaren Wind, verweist auf die religiöse Frustration des Questers.

Elemente der früheren Probe tauchen wieder auf, Haare, violettes Mondlicht, Türme, Glocken. Alle Geräusche aber sind hoch oben in der Luft, wo die Geister der Quester schweben, die keine Ruhe im Grabe finden und von Zeit zu Zeit die *Chapel Perilous* heimsuchen. Das Glockengeläut kommt von den Kirchtürmen der großen Städte, die zusammenfallen wie alle Häuser und Türme im *Waste Land* — es ist gleichzeitig aber auch Erinnerung an die erfolgreiche Initiation in der *Chapel Perilous*: „the next morning, on waking, (Percival) sees a belfry. He rings the bell . . .“¹⁸. Aber diese Türme stehen umgekehrt in der Luft, sie sind Teil der Phantasmagorie des Schreckens, der besonders deutlich wird in den Fledermäusen mit Babygesichtern.

Das zentrale Bild dieser Stelle aber steht wiederum in engster Beziehung zum *Waste Land*: Die Brunnen stehen leer. Wo früher die Zisternen des Lebens waren, ist jetzt kein Tropfen Wasser mehr.

Das einzige uns vertraute Lebewesen in der Umgebung der Kapelle ist der Hahn. Er sitzt auf dem First des Daches und kräht auf portugiesisch: „Co co rico co co rico.“ Der Hahn gilt als Kündiger eines neuen Morgens und als Feind der Spukgestalten der Nacht. Er versinnbildlicht daher die stets lebendige Kraft des Initiationsortes, der — obwohl längst verfallen — jederzeit zum Empfang des Questers bereit ist. Aber es kann keiner kommen, da alle Menschen unfähig sind zur Tat: Schon im Hyazinthengarten hatte sich der Queser nicht zu der alles entscheidenden Frage aufrufen können. Es wird daher vorläufig keinen Regen geben, es bleibt bei der Ankündigung des Windstoßes und dem Donner.

Damit ist die Initiation gescheitert. Tiresias wandelt sich zum Fischerkönig, der mutlos am Wasser steht. Er ist immer noch verwundet, aber es gibt für ihn nichts anderes zu tun als zu fischen und zu warten. Die Hoffnung auf Erlösung ist in weite Ferne gerückt, selbst die Vision der sinnvollen Fahrt mit festem Ziel hat sich verflüchtigt. „Soll ich nicht wenigstens in meinem Land Ordnung schaffen?“ so fragt er sich. Aber hinter ihm liegt das wüste Land, die Mitmenschen sind noch nicht fähig und bereit zum „test of fitness“.

Unsere Gedanken wenden sich zurück zum „Fire Sermon“, wir stehen wiederum mit dem Fischerkönig am Themseufer. Es ist Winter, und der Gralssucher denkt wehmütig an die Fruchtbarkeitsnymphen von Spensers *Prothalamion*. An diesem Ufer gibt es keine Nymphen mehr. Ihre pervertierten Nachfahren — Gesinnungsge nossinnen von Madame Sosostriis und damit Umkehrungen des Hyazinthenmädchens — wie auch die Reste nächtlicher Gelage sind verschwunden — genauso wie die Freunde der modernen Nymphen, die nicht einmal ihre Adresse zurückgelassen haben. Die geschlechtliche Promiskuität erinnert den Sucher an die Babylonische Gefangenschaft, die Wasser von Babylon, an denen die exilierten Juden weinend saßen. Darüber lagert sich das Bild vom Genfer See, an dessen Strand Eliot das *Waste Land* schrieb. Es weht ein kalter Wind, wie so oft nicht etwa Ankündigung von Regen und Fruchtbarkeit, sondern Symbol des Absterbens und der Impotenz. Aber dennoch steht der Fischerkönig am Strand, der Fluß wird ihm zum „dull canal“, das Gralsschloß in seinem Rücken zum „gashouse“, um ihn herum kahle weiße Knochen und Ratten — „Unreal City“.

Die sinnliche, sexuelle Liebe hat versagt, sie war nur Feuer und hat daher tiefer in das *Waste Land* geführt. Die völlige Indifferenz gegenüber den Werten der Keuschheit, Unschuld und Ehre ist den modernen Themsetöchtern und ihren elisabethanischen Vorgängern gemeinsam. Sie alle sind sterile Liebende: „burning“ (311).

Aber das Gedicht endet nicht mit dem Ton der Verzweiflung. Die Stimme des Donners („What the Thunder said“) verkündet den Bewohnern des *Waste Land*, daß die Quelle der Errettung des Menschengeschlechtes nicht endgültig versiegt ist. Die Kapelle steht noch und wartet auf Queter, und wenn dies auch nur potentielle Rettung ist, so kann sie doch jederzeit verwirklicht werden. Die Wasser des Lebens kommen nie zu spät; mittlerweile soll der Mensch das *Waste Land* (die Dürre und das Feuer) hinnehmen wie das Purgatorium: als Ort der Besinnung und Läuterung.

Entscheidend für die Frage nach der Progression des Gedichtes vom *Waste Land* sind die mit den Worten des Donners beginnenden letzten Verszeilen. Schon die Imperative widerlegen die von F. R. Leavis¹⁷ und vielen anderen aufgestellte These der statischen Analyse des Horrors dieser Welt. Der Donner verheißt Regen und damit Fruchtbarkeit. Er setzt aber die Erfüllung von drei Forderungen voraus, die Eliot den *Upanishaden*¹⁸ entnommen hat. Als Kardinaltugenden von Göttern und Menschen werden hier die (Selbst-)Beherrschung, das Geben (von Almosen) und das Mitleid genannt. Eliot ändert die Reihenfolge: Die Selbstbeherrschung rückt von der ersten an die dritte Stelle und erhält einen neuen, umfassenden Sinn. Im *Waste Land* verlangt der Donner:

Datta: Gib dich hin, und zwar nicht nur in sexueller Lust, sondern schenke dich dem Nächsten in religiöser Hingabe.

Dayadhvam: Habe Mitleid, sympathisiere. Jeder von uns Menschen ist in seinem eigenen Gefängnis eingesperrt wie Ugolino della Gherardesca (*Inferno* XXXIII), an den Eliot in einer Anmerkung zu dieser Stelle erinnert. Vernagle nicht die Tür am Turm Ugolinos, sondern reiße sie ein!

Damyata: Herrsche, beherrsche, kontrolliere. Die Exemplifizierung stammt aus dem Bereich der Seefahrt, die (entsprechend einer alten patristischen Tradition) die Reise des Menschen über das Meer der Welt bedeutet. Das Schiff ist Vehikel der Jenseitsreise. Wenn es vom Intellekt kontrolliert und beherrscht wird, hält es den richtigen Kurs auf das Ziel.

Über diese drei Grundforderungen des Donners lagern sich literarische Assoziationen aus Dante, Shakespeare und Wagner, die

ähnliche Situationen anklingen lassen und das Gemeinte in paralleler, dichterisch verbrämter Aussage bzw. Reminiszenz wiederholen und umspielen. Wie wichtig es ist, den Kontext dieser Zitate und Anspielungen zu kennen, zeigt sich in den letzten zehn Zeilen des Gedichtes, die in besonderem Maße „mit den Juwelen des Zitats, mit den Reminiszenzen der Lektüre“¹⁹ geschmückt sind. Ihre Analyse ergibt, daß das Gedicht mit einem positiven Akkord ausklingt; Eliot zeigt uns nicht nur die zerbrochenen Trümmer des *Waste Land* („heap of broken images“), sondern die Notwendigkeit und die Möglichkeit der Erlösung.

Die Szene ist noch einmal das moderne London. Der Dichter (der sich hier mit dem Fischerkönig identifiziert) steht an der Themse und fischt. Aber die Verbindung zum Gralsschloß ist vorläufig abgeschnitten, der Verkehr zwischen Burg und Stadt unterbrochen, wie wir im schillernden Reflex des Kinderliedes vernehmen: „London Bridge is falling down . . .“

Die nun folgenden Zitate sind für Eliot Pfeiler, die ein morsches Gebäude abstützen: „These fragments I have shored against my ruins“ (430). Das erste Zitat bezieht sich auf Dantes Begegnung mit dem provenzalischen Dichter Arnold im Purgatorium:

„Ich bin Arnaut, der immer singt und weint.
Ich denke über meine Torheit nach
Und freu mich schon auf den erhofften Tag.
Nun bitt ich euch, bei jener hohen Kraft,
Die euch ans Ende dieser Stufen führet,
Gedenkt zur rechten Zeit an meinen Schmerz.“
*Dann schwand er weg im Feuer, das sie läutert*²⁰.

Hier spricht der Meister der provenzalischen Lyrik. Er singt unter Schmerzen, aber er ist der Erlösung sicher: Aus dem Fegefeuer wird er einst zur Seligkeit emporsteigen.

Das nächste Zitat entstammt dem *Pervigilium Veneris*, und zwar der letzten Strophe des Werkes. Der Dichter sagt von sich und seiner Dichtung: „She is singing: I am silent. When will spring awake in me? / When shall I be like the swallow and from dumb distress be free?“²¹ Die Möglichkeit und Gewißheit der Liebeserfüllung und der Fruchtbarkeit stehen außer Zweifel, fraglich ist nur der Zeitpunkt: „*Quando fiam uti chelidon?*“

Das dritte Zitat entnimmt Eliot dem Sonett *El Desdichado* von Gérard de Nerval. Wiederum geht es um den Dichter, der alles verloren hat, dem aber die Hoffnung bleibt. Wie er einst Trost durch ein Gegenüber fand: „toi qui m’as consolé“²², so findet er jetzt Zuver-

sicht und Hoffnung in der Dichtung, mit deren Hilfe er zweimal den Acheron überquert hat: „Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Acheron.“ Er unterscheidet sich also von den verzweifelten und einsamen *Hollow Men*, die weder gut noch böse, eben nur leer sind und daher am Acheron zurückgewiesen werden²³. Für sie gibt es nicht einmal den Endpunkt der Unterwelt. Der Dichter aber kehrt aus der Hölle der Verzweiflung zurück in die Welt der Hoffnung: „Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée . . .“

Das letzte Zitat schließlich entstammt Thomas Kyds *Spanish Tragedy*. Hieronimos Sohn ist von hochgestellten Übeltätern ermordet worden. Balthazar und Lorenzo gewinnen Hieronimo für die Aufführung eines Spiels, das am Abend der Hochzeit von Balthazar aufgeführt werden soll. Hieronimo verspricht:

Why then, Ile fit you; say no more.
When I was yong, I gaue my minde
And plide myselfe to fruitless Poetrie;
Which though it profite the professor naught,
Yet is it passing pleasing to the world²⁴.

Hieronimo verstellt sich. Er plant, die Mörder seines Sohnes zu töten, verspricht aber zum Schein, sich den Plänen von Balthazar und Lorenzo zu fügen. In Wirklichkeit aber setzt er die beiden Bösewichte als *dramatis personae* in sein eigenes Spiel ein. Seine Dichtung ist daher keineswegs „fruitless Poetrie“, sondern Mittel seiner Rache und seines Erfolges.

Eliot verschlüsselt doppelt: durch aus dem Zusammenhang gerissene Zitate und die uneigentliche Redeweise der Ironie. Der angeblich wieder wahnsinnig gewordene Hieronimo ist im Grunde der einzig Vernünftige – unter der Maske des Wahnsinns verbirgt sich die tiefste Wahrheit. Hieronimo hat Erfolg, Eliot bleibt nicht beim Versagen des Tiresias stehen.

Nach den Dichtern der Weltliteratur spricht der Dichter Eliot. Er wiederholt die Forderungen des Donners, und wenn wir sie im Geiste des Vorausgehenden aufnehmen, müssen wir in ihnen die Verheißung eines zutiefst religiösen Dichters erkennen: Gehorche, und du bist des Friedens sicher.

So schließt das Gedicht zu Recht mit dem dreimaligen „Shantih“²⁵ der *Upanishaden*, ein verschlüsseltes Amen, an den Schluß eines Gebetes erinnernd. Es bedeutet: „peace which passeth the understanding.“